Aby Warburg et la vie des images

L'image de l'ours et l'éternel retour de l'histoire de l'art

(Michel Boccara, 2015-2017)

« L'idée que l'expression humaine, dans l'image artistique, porte l'empreinte du mouvement de la vie concrète – que ce soit dans le culte religieux ou dans le drame représenté dans les fêtes de cour ou au théâtre – m'était venue il y a longtemps déjà (…) »
Aby Warburg, « De l'arsenal au laboratoire »[1]

1 Hommes posthumes

Aby Warburg fait partie de ces hommes posthumes, c'est-à-dire des hommes dont la pensée ne correspond pas à celle de leur temps et qui ne peuvent donc être entendus que dans un après coup.
En même temps, leur pensée reste en partie obscure, elle l'était d'ailleurs aussi à eux-mêmes, contradictoire et associée à différents courants qui ne se recoupent pas.

2 Réduction et élargissement du point de vue

Apparemment, le centre d'intérêt de Warburg est trop classique pour m'intéresser : la peinture – et plus largement l'art - de la Renaissance et, plus spécifiquement, du Quattrocento et la relation entre cette peinture et l'antiquité – le monde grec et romain pour préciser. Or, c'est justement à travers ces problèmes pour moi « sans intérêt » que Warburg va poser des questions qui traversent aussi ma problématique. J'en donne ci-dessous un premier inventaire et je reviendrai sur certaines d'entre elles au cours de ce texte :

- les relations entre pensée magique [mythique] et pensée scientifique,
- les limites de l'évolutionnisme et la relation entre une théorie de l'évolution et de « l'éternel retour[2] » – bref l'éternel problème des rapports entre permanence et changement,

[1] Aby Warburg, in *Fragments sur l'expression*, 2015, p. 292.
[2] Aby Warburg, comme Carl Gustav Jung – Ludwig Binswanger qui deviendra le psychiatre de Warburg, a préparé son doctorat avec Jung à Zurich – va être hanté par Nietzsche toute sa vie : « Un portrait de Nietzsche malade par Hans Olde, 'accroché bien en vue sur le mur de sa chambre' accompagnera, selon le témoignage de Carl Georg Heise - un de ses élèves qui deviendra directeur du Kunsthalle de Hambourg de 1945 à 1955) les dernières années de sa vie, cette période que Warburg appelle 'sa moisson de foin pendant l'orage' » (Ludwig Binswanger et Aby Warburg, *La guérison infinie*, 2011 et Carl Georg Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby*

- la place subjective de l'analyste et son effort pour dépasser cette position subjective,
- les relations entre expression écrite et expression imagée – la question de l'oral, c'est-à-dire de l'expression sonore, n'est cependant pas vraiment abordée…
- la place des Grecs dans l'histoire des idées en Occident,
- l'importance de l'appel du large, c'est-à-dire de la sortie de la perspective occidentale pour comprendre autrement – j'allais dire vraiment – les problèmes que pose l'histoire occidentale,
- la place de l'histoire de l'art dans la division en « disciplines » et la nécessité d'une approche transdisciplinaire[3],
- au delà, la remise en cause de la notion de discipline[4].

3 La folie Warburg

Aby Warburg était fou comme Artaud, Nietzsche, Pascal et une infinité d'autres…
Il a été interné en hôpital psychiatrique et il a eu comme médecin le professeur Ludwig Binswanger, le neveu d'Otto Binswanger qui avait soigné Nietzsche[5].
Si Ernst Hans Grombrich, l'auteur de *Aby Warburg, une biographie intellectuelle*, fait l'impasse sur la période de la folie, suivant ainsi implicitement la recommandation de Ludwig Binswanger[6], Carl Georg Heise, élève de Warburg, écrit au contraire dans ses mémoires qu'

Warburg, New York, 1947, p. 54)). Nous aurons à revenir sur cette proximité avec Nietzsche, déjà relevée par Georges Didi-Hubermann (*L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, 2002, p. 142-154).

[3] L'histoire de l'art warburguienne a aussi ses limites, notamment du côté de la culture populaire ou des arts dits mineurs : du temps de Warburg, ce sont notamment la bande dessinée, hors champs de l'histoire de l'art officielle, le cinéma, mais aussi la radio… et de notre temps, les jeux (jeux de société mais aussi jeux vidéos), le « transtexte », c'est-à-dire les formes d'expression spécifiques à Internet …

[4] Cette remise en cause se caractérise par l'ouverture de sa discipline à toutes les autres et notamment à des disciplines qui lui sont apparemment étrangères comme la psychologie, l'anthropologie, la divination : même s'il reste à l'écart de la vraie problématique divinatoire en se contentant de l'analyser… On peut cependant considérer son basculement dans la folie comme une manière de ne pas y résister.

[5] Otto Binswanger consulté sur le cas d'Aby Warburg, sera vigoureusement rejeté par ce dernier :
« Il est probable que l'hostilité de Warburg à son égard [Otto Binswanger] qui allait le conduire à demander à son frère Max d'intervenir pour que tout contact avec l'ancien psychiatre lui soit épargné, est due au rôle que ce dernier avait dû jouer dans la conclusion malheureuse du cas Nietzsche. » (Davide Stimili, « La teinture de Warburg » dans *La guérison infinie*, Payot-Rivages Poche, 2011, p. 19. Notons pour l'instant une parole énigmatique qui pourrait se rapporter à notre philosophe et qui lui échappe pendant un délire verbal : « Friedrich, cher Friedrich… » (30 avril 1921, *La guérison infinie*, p. 71).

[6] En réponse à une lettre de Max Warburg, le fils d'Aby, qui lui demandait s'il n'y avait pas du matériel intéressant dans ses archives personnelles en vue de l'éventuelle publication d'une biographie, Ludwig Binswanger écrit « je me suis toujours dit qu'il est trop tôt pour que vous et Madame Mary [la femme d'Aby] vous décidiez à faire en sorte que l'époque de sa maladie soit aussi incluse dans une biographie. » (*La guérison infinie*, p. 31-32).

« une condition indépassable d'une « biographie définitive » d'Aby Warburg était l'étude complète des années de la maladie[7]. »

La folie des créateurs a toujours été très problématique à traiter. Ce fut le cas pour Nietzsche[8], pour Artaud[9] et c'est encore le cas pour Warburg. Didi-Hubermann, dont l'ouvrage m'a mis en relation avec Warburg[10] propose l'hypothèse d'un échange de savoirs entre Aby Warburg et son médecin. Les rapports entre *aïstesis, mnémé et phantasia* ont permis à Warburg de mettre à jour la teneur symptômale des styles artistiques. Mais la notion de *pathos* était déjà centrale dans son œuvre. Quand à Binswanger, il approfondira la teneur stylistique des symptômes psychiques.

Il faut être suffisamment fou pour pouvoir pousser sa pensée au delà des limites conventionnelles de la culture de son époque et de son milieu.

Une lecture attentive de *La guérison infinie*, précieux document sur la folie Warburg, indique que cette complicité entre Aby Warburg et son médecin a mis du temps à s'établir et, pendant les premières années de l'internement, les relations plutôt amicales s'accompagnent d'un profond scepticisme sur les chances de guérison du « patient »… C'est d'ailleurs Kraeplin, un des plus célèbres psychiatres de l'époque qui, en visite à la clinique, infirmera le premier le jugement de Ludwig Binswanger en émettant un pronostic favorable.

S'il y a eu échange de savoirs, il s'est d'abord produit inconsciemment pour devenir conscient à la fin du séjour de Warburg et plus particulièrement après sa sortie de la clinique. Même après la fameuse conférence sur le rituel du serpent : chez les Hopis, le psychiatre ne semble pas percevoir l'intérêt de la pensée warburguienne : « La conférence elle-même, écrit-il, était plus une causerie attachée au matériau photographique, développant une grande quantité de connaissances mais d'une manière un peu désordonnée[11] ». Il s'attache davantage à souligner son intérêt thérapeutique.

Dans le cadre de ce texte, je me bornerai à souligner quelques traits caractéristiques de la folie Warburg et comment on peut les mettre en rapport avec son œuvre et sa pensée.

[7] Davide Stimili « Note », dans *La guérison infinie*, p. 41.

[8] *Cf.* Michel Boccara, *La folie Nietzsche*, 2016.

[9] Voir notamment les propos malheureux de Lacan « Il est fixé, il vivra jusqu'à 80 ans, il n'écrira plus une ligne, il est fixé. » Cité par Chantal Marazia « Ludwig Binswanger et le rituel du salut », dans *La guérison infinie*, p. 279.

[10] Didi Hubermann, *L'image survivante*

[11] *La guérison infinie*, p. 139.

1) La colère

« Déjà quand il était petit, il avait eu de terribles accès de colère [12]»

Si les accès de colère sont une constante dans les récits de l'internement de Warburg, ils ont commencé bien avant et ils vont caractériser d'autres traits spécifiques tels que la voix « terrible » ou les coups donnés à ses proches ou aux soignants.

Je ne sais pas si on peut mettre en rapport cette colère avec les accès de colère de Yawhé, le dieu des Juifs… J'ai moi-même eu à lutter contre cette « passion » héritée de mes ancêtres. Toute colère n'est pas folie mais il y a dans la colère une sorte de possession qui fait que le colérique n'est plus vraiment lui-même. Il me semble qu'on peut la considérer comme l'équivalent de l'angoisse, mais au lieu de paralyser, elle augmente au contraire à l'extrême les réactions de celui qui en est la proie.

2) La défense contre les « attaques » [attaques de sorcellerie notamment] et les mécanismes « maniaques » de cette défense [précautions « magiques » pour se préserver].

Ces attaques semblent être liées à une pénétration directe de son domaine de recherche dans sa vie privée. Cette magie que Warburg analyse dans la vie des images est ici à l'œuvre en lui. Déjà, dans un fragment de 1889, on pouvait sentir qu'il se sentait menacé par certaines œuvres : « Dans les arts plastiques ne sont reproduites que les objets qui ont été ordonnés, autrement dit maîtrisés, mentalement ou en pratique, et ne sont donc plus à craindre[13]. »

Son internement est d'ailleurs provoqué par un événement de ce type. Il est, sans doute à la suite de ce qu'il perçoit comme un envoûtement [on connaît l'importance des envoûtements dans l'œuvre d'Artaud que celui-ci utilisera dans son œuvre écrite et dessinée] mais cela n'est pas dit, transformé en loup garou et il tente de se suicider et de tuer sa famille pour leur éviter ce sort…

3) La nourriture

Tout au long de son internement, il va être persécuté par cette magie maléfique, notamment par l'intermédiaire de sa nourriture. En voilà un exemple :

« Il s'était habitué à manger une part et à laisser un deuxième morceau de la même. Il faut rapporter cela au fait qu'il laisse nécessairement un reste à chaque fois qu'il mange quelque

[12] *Idem*, p. 134.

[13] Aby Warburg, *Fragments sur l'expression*, p. 64.

chose. Si par mégarde il mange un de ces restes, il est extrêmement malheureux et se lamente d'avoir dévoré l'un de ses enfants[14]. »

La nourriture est peut-être une des formes les plus générales de la « magie » parce qu'elle est indissolublement liée à la vie et à la mort. Il est d'ailleurs généralement très difficile de distinguer la réalité psychique de la réalité matérielle dans la mesure où un empoisonnement est toujours possible et donc, dès que l'on se méfie de quelqu'un, on ne peut accepter la nourriture qu'il nous offre.

Paymbamba, mon père adoptif moose (Burkina Faso) me disait que je devais faire très attention à la manière dont on m'offrait à boire – et lorsqu'un visiteur arrive dans une maison, on lui offre toujours l'eau de l'étranger – si on me présentait la calebasse par dessous, alors je pouvais boire mais si on me présentait la calebasse avec un pouce à l'intérieur, alors je pouvais sans hésiter l'envoyer promener d'un coup de pied. Si mon hôte n'était pas mal intentionné, il reconnaîtrait son erreur et, dans le cas inverse, il aurait compris que l'on ne peut pas me piéger si facilement.

Chez Aby Warburg, cette obsession de l'empoisonnement prend notamment la forme de la pénétration par un « esprit ». Cet esprit est généralement celui d'une personne de sa famille qu'on veut lui faire manger mais on peut se demander si ce n'est pas aussi celui d'un démon qui veut s'emparer de lui.

Et on retrouve d'ailleurs plus souvent, dans les sociétés qui pratiquent la sorcellerie, ce second cas que le premier.

4) La folie constitutive de la raison

Ce sont les images qu'il a « affrontées » dans son travail qui se révoltent, perdent leur ordre et échappent à sa maîtrise, ces images que Carl Gustav Jung, le quatrième de notre galerie de « fous[15] », lui aussi lié étroitement à Nietzsche, appelle archétype. C'est une telle image qui permettra à Warburg de retrouver le chemin de la « maitrise » : le serpent ou, plus exactement, l'oiseau serpent des Hopis.

Si on suit la terminologie junguienne, on pourra définir cet oiseau serpent comme un archétype. Le terme d' « image source » me paraît plus adéquat : en effet de telles images ne sont pas anciennes, ni même premières mais elles se cristallisent dans l'imaginaire collectif et sont donc toujours disponibles à être investies dans les rêves, les mythes, les œuvres d'art….

---

[14] *Idem*, p. 130.

[15] Jung ne sera fou que momentanément et clandestinement, il se soignera lui-même, notamment en s'enfermant dans sa chambre pour jouer au petit train, et en écrivant son fameux livre rouge publié longtemps après sa mort (C.G Jung, *Le livre rouge* (2009), 2011.

L'image source de l'oiseau serpent est au cœur des vécus mythiques du Mexique. On la retrouve sur le drapeau mexicain et elle représente, notamment, l'union du ciel et de la terre dans un mouvement de retour aux origines, lorsque terre et ciel étaient confondus. Chez les Aztèques, elle porte le nom de Quetzalcoatl « Serpent quetzal » et chez les Mayas yucatèques, celui de Kukulkan « Serpent à plumes ».

On retrouve dans ce rapport à la folie, et dans ce rapport de la raison mythique à la folie, le noyau de la pensée chamanique où le chamane doit se confronter à cette folie, au vent qui vient tourbillonner à l'intérieur de lui, le *follis*[16], et qu'il doit maîtriser, contrôler et expulser s'il veut pouvoir travailler avec. En maya yucatèque d'ailleurs, le même mot désigne 'vent' et 'ancêtre mythique' et l'attaque d'un vent provoque généralement une maladie et, s'il est trop fort, la folie…

Nietzsche écrivait déjà « depuis qu'un vent s'est opposé à moi, je fais voile avec tous les vent… » Il a tellement pris le vent qu'il est parti au grand large et n'est plus revenu…

L'histoire de « la guérison infinie » de Warburg est donc celle de la lutte contre les vents, la folie de ses ancêtres, et ce n'est pas facile. Le journal de cette lutte le voit aux prises avec des démons, ses proches, mais aussi ses médecins et le personnel soignant… Pour en donner un exemple, s'adressant à Binswanger : « À la fin qui-êtes vous ? Vous êtes un démon ? » Et, ajoute le psychiatre, « Si on essaye de le divertir en parlant de littérature, il réagit ainsi : 'Comment osez-vous déguiser vos agissements sous des oripeaux de culture ?' ». Le « malade » a bien compris que le « médecin » ne voulait pas discuter de littérature mais que la littérature était un prétexte… Ces démons peuvent d'ailleurs être protecteurs, ils sont toujours ambivalents : « Petit Warburg, si cette maudite bête de Satan d'infirmière ne te protège pas, tu es *perdu* ![17] »

5) La voix

« Sa voix était terrible : faiblarde pour avoir trop crié, elle s'élevait soudain d'un ton pour s'enfoncer ensuite dans un bredouillement sans force[18]. » La voix de Warburg est une voix qui s'est construite au fil des cris, des imprécations, des incantations pour éloigner les forces démoniaques. On retrouve cette problématique de la voix chez deux autres théoriciens et praticiens de la folie, chez Nietzsche, qui à la fin de sa vie crie comme une bête, il braie

---

[16] Fou (fol) est issu du latin *follis* « soufflet pour le feu » et « outre gonflée, ballon » (*Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, vol. 2, p. 1467).

[17] *La guérison infinie*, 19 et 20 avril 1921, p. 64

[18] Carl Georg Heise, *Persönliche Erinnerungen*, p. 46, cité par Davide Stimile dans *La guérison infinie*, p. 33.

comme un âne[19], et chez Artaud – on peut écouter pour cela par exemple l'extraordinaire enregistrement de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*.

Cette voix, qui fait écho avec la voix tonitruante de Yawhée, le dieu des Juifs, est aussi la voix du père[20]… Après l'avoir enfoui dans les murs de l'asile, Warburg retrouvera cette voix dans les derniers instants de sa vie[21]…

La voix – l'oral – doit se confronter à l'image, mieux l'image vivante n'est pas seulement mutique, elle est, elle devient comme dans l'histoire du cinéma[22], sonore.

Or l'oral reste le parent pauvre de l'analyse warburgienne des images, Warburg privilégie la vision à l'audition, le visage de Dieu à la voix de Dieu.

6) Les coups

Les coups… oui ça fait mal !

« Chez lui, il martyrisait sa famille d'une manière inqualifiable, il battait sa femme, ici aussi il bat l'infirmière qui s'occupe de lui[23]… »

« Hier encore [il[24]] a violemment agressé l'infirmière avant sa visite médicale. (Il] A sauté sur elle du haut d'une chaise, lui a serré le cou et fermé la bouche, de sorte qu'elle ne pouvait plus crier[25] »

Ce sont, à en juger du moins d'après le compte rendu de Binswanger, presque toujours les femmes qui sont agressées, est-ce parce que la femme est, dans la pensée mythique de Warburg et de l'Europe malade, une sorcière ?

On entre, avec les coups, dans un autre type de passage à l'acte.

Le coup est généralement une défense quand l'agression est trop forte, une personne qui bat les autres témoigne de l'intensité des agressions de l'extérieur sur son monde intérieur.

C'est un mode de défense extrême, qui peut aller jusqu'à tuer l'autre, ou se tuer soi-même, parce que justement on est possédé ou on croit que l'autre est possédé par un « démon », c'est-à-dire un être psychique que l'on se représente comme bien plus réel que les êtres

---

[19] Voir mon article *La folie Nietzsche*

[20] Pour une mise en scène de cette « voix », voir *Même moi*, de Cyril Boccara (http://www.journal-laterrasse.fr/meme-moi/).

[21] Warburg était en train de s'entretenir avec Gertrud Bing quand « à l'improviste, il se retourna et appela avec une voix qui était haute et impérieuse comme dans ses meilleures années : Mary ! – Et il avait exhalé d'une manière si pénétrante ce dernier mot de sa vie que sa femme, qui s'était précipitée de peur, arriva encore à temps pour le voir mourir » (*La guérison infinie*, p. 34 et Carl Georg Heise, *Persönliche Erinnerungen*, p. 56).

[22] Les cinéastes qui travaillent sur le vif, ceux que l'on appelle « documentaristes », savent bien que le son est encore plus important que l'image dans la captation des documents et leur « rendu cinématographique ».

[23] *La guérison infinie*, *op. cit.* p. 55.

[24] *La guérison infinie*, *op. cit.* p. 55. Notons cette omission systématique du pronom personnel ou du nom, une défense aussi du psychiatre, une manière (inconsciente ?) de déshumaniser le patient.

[25] *Idem*, p. 70.

matériels. Warburg oscille d'ailleurs entre la peur que ses proches soient anéantis par des « démons » et celle que des « démons » se soient emparés d'eux. Il peut être difficile, pour un observateur extérieur, de distinguer lorsque le « malade » donne un coup de quel type de menace il s'agit. Pour lui-même d'ailleurs il est tantôt persuadé que la menace est interne (il est devenu un loup-garou) ou qu'elle est externe (le démon qui s'est incarné dans le psychiatre par exemple veut l'anéantir).

Lorsque cette menace est trop forte, frapper et crier - les deux actions sont souvent associées - deviennent compulsionnelles et leur rythme s'accélère car plus on le frappe, plus le démon, cette réalité psychique intolérable, revient de plus belle à l'assaut. Je connais un conte qui met assez exactement en scène ce processus : il s'agit du conte du *sinsinito*[26], que l'on m'a souvent raconté au Yucatán. Le *sinsinito* se présente comme un petit animal menaçant mais apparemment inoffensif. Par exemple, un homme est en train de garder l'entrée du village et on lui a dit de ne laisser pénétrer personne. Survient alors ce démon qui se présente sous la forme d'un tout petit animal et qui le supplie de le laisser entrer. L'homme refuse, le *sinsinito* insiste et essaye de forcer le passage jusqu'à ce que l'homme finisse par le frapper. Mais, dès qu'il est frappé, le *sinsinito* grossit et plus on le frappe, plus il grossit jusqu'à devenir tellement gros qu'il devient impossible à arrêter, l'homme est alors écrasé dans son dernier combat.

On retrouve cela dans les jeux de société : certains monstres, lorsqu'on les frappe, redoublent de puissance.

4 **Le symbole, ça panse**[27]

Nous avons vu la place que la conférence sur le rituel du serpent, qui a été publiée de manière posthume[28], a joué dans la guérison de Warburg. Binswanger insiste sur le caractère thérapeutique de cette conférence et souligne, malgré sa voix cassée et peu claire, le « dynamisme » et la maîtrise intellectuelle » du patient[29].

Ce qu'il ne voit pas, parce qu'il ne le comprend pas, c'est que la thérapie a aussi à voir avec l'image que Warburg maîtrise dans son exposé : le serpent ou plus exactement l'oiseau serpent.

[26] Ce nom est difficile à traduire : peut-être un redoublement de la racine yucatèque *sin* qui signifie « étendu » et donc *sinsinito* peut se traduire par 'celui qui s'étend indéfiniment', avec le diminutif qui, au Yucatán, est synonyme d'accroissement.
[27] Cette formule warburguienne a été transmise par Max Warburg dans un article écrit pour le centenaire de la naissance de son père (*La guérison infinie*, p. 38)
[28] Aby Warburg, *Le rituel du serpent*
[29] *Idem*, p. 139-40.

Là encore, je me contenterai de quelques remarques qui devraient être développées dans un travail spécifique consacré à cette conférence.
Le fondement du rituel du serpent peut précisément être considéré comme une manière de se faire un allié d'un animal très ambivalent. Pour cela il faut, si on emploie le langage warburguien, transformer le serpent en symbole, en image vivante [nous verrons de manière plus précise avec l'ours comment cette transformation s'effectue]. Il ne s'agit pas de lui enlever son « venin » mais de le rendre inoffensif en le « symbolisant », c'est-à-dire en le dansant d'abord et en le représentant ensuite.
Il me suffira d'indiquer ici le caractère universel de cette image et l'importance, par exemple, des processions urbaines de dragons qui ont toujours lieu dans certaines villes européennes ou encore en Chine.
Le caractère « concret » et « pratique » de l'image s'appuie vraisemblablement [je ne crois pas que Aby Warburg en donne des exemples] sur des pratiques qui permettent de « domestiquer » le serpent, de le rendre inoffensif. Pour prendre un exemple voisin des Hopis, j'ai observé chez mes amis mayas comment en lui faisant absorber du tabac, on pouvait se saisir sans aucun danger d'un serpent à sonnettes[30].

5 Une tête de Janus

« À Bonn [à l'époque de son baccalauréat si on suit la chronologie] souffrit longtemps du sentiment d'avoir une tête de Janus, affirmait en éprouver une sensation très nette, puis cela disparut définitivement après le traitement du professeur Leo[31]… »
Une tête de Janus – qui dans la mythologie chrétienne devient saint Janvier – c'est une tête qui regarde à la fois vers le passé et vers l'avenir. On peut faire l'hypothèse que ce syndrome de Janus annonce sa vocation future, c'est une vision prémonitoire de son « destin ».
Warburg regarde vers le passé mais aussi vers l'avenir et il met en évidence dans les œuvres qu'il étudie ces continuités entre « passé » et « avenir » qu'il appelle survivances… et que Georges Didi-Hubermann étudie dans *l'image survivante*.
On voit ici la fonction « divinatrice » de l'historien qui est d'ailleurs aussi une des fonctions possibles du chamane comme par exemple chez le *chilam* maya, ce « prophète historien »[32].

---

[30] « Cet enfoiré de serpent à sonnettes », film + texte, dans Pascale Barthélemy et Michel Boccara, *Hanal kach, voyage en pays maya yucatèque*, saison 4, 2016.
[31] « Anamnèse de Warburg, H. Embden, 19 mai 1921 », *La guérison infinie*, p. 76.
[32] *Chilam* est un des noms donné à ce que nous désignons aujourd'hui par le terme générique de « chamane ». Construit sur la racine *chi*, bouche, le *chilam* est aussi un écrivain. Sous le nom de Chilam Balam, le « Prophète jaguar », il est l'auteur présumé d'une partie importante de la littérature coloniale en langue maya yucatèque

Et, plus spécialement, l'historien de l'art, s'il a pour sujet de prédilection les images sources, les archétypes, les survivances, est un prophète scientifique. Cependant Aby Warburg ne réalisera pas complètement son destin car la « folie » l'en empêchera et le tiendra à distance du mythe.

« [Il] A toujours très peur de terminer quelque chose[33] »

On peut se demander si sa difficulté à terminer ce qu'il entreprend n'est pas liée à cette « tête de Janus » : de voir trop clairement l'avenir l'empêche d'agir…

6 La peur du mythe

« Pendant les années de guerre, [il] est devenu toujours plus agité[34]. »

Comme pour Jung, c'est la guerre qui va être décisive chez Warburg, on peut se demander s'il n'a pas eu des pensées prémonitoires…

« Par ailleurs [il] menait des recherches toujours plus poussées sur la superstition. Pour son principal projet scientifique, la survivance des modes de pensée antiques au Moyen Âge, il s'était consacré à l'étude de l'astrologie etc. Alors, il glissa peu à peu du point de vue de l'historien vers une demi-croyance, puis un comportement superstitieux – Avant la catastrophe qui fut enclenchée par la […[35]] de patrie, il en été venu à se prendre pour un loup-garou[36]… »

Comme Warburg ne dispose pas du concept de réalité psychique, il oscille entre la croyance en la réalité de ses vécus et leur rejet dans la « superstition »…

Déjà dans son enfance, il avait dû se prémunir contre ses « croyances » en s'armant de l'optimisme de l'évolutionnisme hégélien[37].

Sorti du « trou noir » de la psyche, il va s'efforcer de tenir à distance les démons en minimisant la place du mythe dans ses recherches.

---

désignée d'ailleurs sous le nom de « Livres de Chilam Balam » (*cf.* Michel Boccara, *Saints, chamanes et pasteurs*, p. 51-52).

[33] *Idem*, p. 79.

[34] *Idem*, p. 81.

[35] Lacune dans le manuscrit.

[36] *Idem*, p. 81.

[37] « La philosophie de Hegel, à laquelle j'avais été introduit par un ami lorsque j'avais à peu près seize ans, me porta [en outre] à croire à l'immanence de la loi, [si bien] qu'en quittant le lycée scientifique, j'étais un évolutionniste optimiste. » (« Second fragment autobiographique » dans *La guérison infinie*, p. 177).

7 Une idée folle : l'éternel retour

Un des intérêts de la pensée d'Aby c'est de reprendre un certain nombre de questions posées par Nietzsche et de les développer suivant sa propre ligne de pensée. Cette reprise est chez Aby consciente car il est directement influencé, non seulement par Nietzsche lui même, et notamment par sa pensée dionysiaque qui a influencé un certain nombre de penseurs allemands, tout en pénétrant dans le milieu trouble du « national socialisme », mais aussi par Jacob Burckhardt, le « sage et mesuré Burckhardt », dont il essaye de saisir à la fois la proximité et la distance avec Nietzsche . Idéalement, Aby souhaite se situer à égale distance de Burckhardt et de Nietzsche et, dans cette distance, construire son propre édifice.
Ce qui rend les choses problématiques avec Aby et peut-être un des éléments déterminants de sa perte d'équilibre – si on peut désigner ainsi sa folie –, c'est qu'il y a dans sa pensée un solide socle évolutionniste, en partie fondé sur la pensée de Darwin dont il n'a pas pu faire une critique suffisante pour la dégager de son socle et de sa gangue « progressiste », ce que fera notamment Stephen Jay Gould dans la seconde moitié du 20 siècle, en s'appuyant sur une autre discipline, la paléontologie[38].
D'une certaine manière, on retrouve chez Aby Warburg cette contradiction que Nietzsche avait déjà rencontrée et qu'il a résolue – mais au prix d'une perte d'équilibre - à savoir la confiance dans un modèle scientifique de la vérité qui nous fait avancer lentement mais sûrement sur la pente du progrès et de la vérité, et la référence à un modèle beaucoup plus trouble qui s'appuie en grande partie mais pas seulement sur le mythe de l'éternel retour – mythe dont il y a aussi des versions « scientistes » - et qui s'ouvre sur la théorie des pulsions. Ce mythe de « l'éternel retour des pulsions » est aussi travaillé par la psychanalyse sous la forme de la « compulsion de répétition ». On connaît la formule de Freud : « Le principe [la compulsion] de répétition est plus important que le principe de plaisir ». Pour Aby, l'homme n'arrive pas vraiment à entrer dans une analyse « rationnelle » parce qu'il est constamment attiré par des démons. Ce qui n'est pas clair, aux yeux d'Aby lui-même me semble-t-il, c'est de savoir s'il existe un monde purifié des démons, mais inaccessible à l'homme. L'homme dans ce cas ne pourrait accéder à la science et serait condamné au mythe, par insuffisance congénitale pour ainsi dire [en attendant peut-être l'avènement d'un surhomme, mais Aby

[38] Les correspondances d'une pensée à l'autre ne sont jamais anodines. Gould s'est appuyé sur Nietzsche pour construire une de ses notions les plus importantes, l'exaptation soit
« des traits cooptés pour leur usage actuel après être apparus à l'origine pour remplir une fonction différente (ou n'en remplir aucune) » par opposition aux adaptations « qui sont des traits ayant été directement édifiés pour leur utilité présente. » (Stephen J. Gould, *La structure de la théorie de l'évolution*, Gallimard, 2006, p.1722).

n'en parle pas] ou bien si le monde ne peut exister qu'avec sa part démonique… Problématique que l'on peut rapprocher de la manière dont coexistent généralement pensée mythique et pensée scientifique.

Cette question de la discipline reste de toute façon problématique car si Aby se situe dans le domaine de l'histoire de l'art, son œuvre, et notamment sa bibliothèque qui est la quintessence de son œuvre, pose la question de la pertinence des disciplines : faut-il encore conserver, au delà de la nécessaire pluridisplinarité, cet archaïsme de la « discipline »et si non, par quoi le remplacer[39] ? Ernst Cassirer était bien conscient de ce problème lorsqu'il écrit à Aby Warburg, à propos de l'œuvre de Giordano Bruno : « Voilà qui montre une fois encore combien les problèmes véritables se moquent des frontières disciplinaires conventionnelles dont nous souffrons encore tellement aujourd'hui »[40].

Deux penseurs, d'horizons très différents, qui se partagent (en partie) l'héritage de Warburg ont proposé comme point d'appui pour penser Aby des concepts différents qui me semblent cependant avoir en commun une chose : le retour périodique des mêmes éléments dans l'histoire, ce qui est une autre manière de parler de l'éternel retour nietzschéen, sans lui donner cette « prétention » à l'éternité… « car je t'aime ô éternité »[41].

Je peux donc analyser ici brièvement les positions de Saxl, le premier disciple d'Aby Warburg, auquel il confia sa bibliothèque lorsqu'il s'absenta de la scène sociale, et Georges Didi-Huberman, philosophe contemporain …

Si Saxl s'appuie plutôt sur la notion d'archétype, Didi-Huberman s'appuie sur la notion de survivance qui présente l'avantage de préserver le vécu et d'être une notion développée par Aby Warburg lui-même. Mais une compréhension bien informée de la notion junguienne d'archétype montre que le vécu est aussi au centre de celle-ci, et Jung s'est d'ailleurs appuyé sur Nietzsche pour son élaboration, en empruntant aussi à l'histoire chrétienne.

L'intérêt, donc, de la notion de survivance est de mettre l'accent sur le vécu même si le terme de « survivance » et son rapport à « survivre » peut indiquer un certain affaiblissement de la charge émotionnelle : survivre n'est pas la même chose que revivre.

On peut cependant rechercher dans l'expression « survivre » et dans celle de « survivance » l'idée que l'image vit à nouveau dans un contexte différent mais avec toute sa force affective originelle.

---

[39] C'est toute la problématique du Gai savoir que Aby Warburg ne connaît pas ; en langage moderne on appelle cela la transdisciplinarité.

[40] Lettre du 29-12-1928, dans *Miroirs de faille*, p. 55.

[41] Friedrich Nietzsche, « Les sept sceaux », *Ainsi parlait Zarathoustra*, troisième partie.

Ce qu'Aby Warburg cherche à mettre en évidence – et à comprendre – c'est que le retour de l'Antiquité, grecque et romaine essentiellement, à la Renaissance obéit à une loi de permanence des images. C'est en se confrontant à ces images anciennes que l'art de la Renaissance retrouve « intactes » les énergies, le pathos originel qui leur a donné naissance. Mais, dans un contexte historique différent, il les retravaille et résout différemment les problèmes qu'elles posent.
Aby Warburg transpose dans l'histoire de l'art la notion « d'éternel retour » de Nietzsche et essaye de se situer, dans une volonté de ne pas sombrer dans la folie qu'induit cette idée insensée, entre Friedrich Nietzsche et Jacob Burckhardt.

8 Entre Nietzsche et Burckhardt

Le dernier des séminaires d'Aby Warburg de l'année universitaire 1926-27, consacrés à Jacob Burckhardt, a pour thème une comparaison entre Nietzsche et Burckhardt.
« Sans tenir compte des causes médicales de la dépression de Nietzsche, il en parla d'une manière très émouvante comme d'un exemple de la tragédie de l'historien qui avait été presque submergé par son propre esprit ; Burckhardt, en revanche, avait fini par représenter pour Warburg le modèle de l'érudit qui était parvenu à maîtriser son destin, comme il était lui-même résolu à maîtriser le sien[42]. »

Ce qui différencie Nietzsche et Burckardt, comme le voit bien Warburg, c'est leur vécu : « la conscience du monde affecte l'un et l'autre de manière tout à fait différente (…) ils sont tous deux des sismographes très sensibles dont les fondations vibrent quand ils doivent recevoir et transmettre les ondes. Mais avec une différence majeure : Burckardt a reçu les ondes des régions du passé, il a senti le danger de ces secousses et a veillé à ce que la stabilité de son sismographe soit renforcée. Bien qu'il ait fait l'expérience des oscillations extrêmes, il n'y a jamais cédé entièrement et sans réserve. »
Et Warburg ajoute
« L'un sent le souffle inquiétant du démon de la destruction et se retire dans sa tour ; l'autre veut faire cause commune avec le démon. »

[42] Gombrich, *Aby Warburg, une biographie officielle*, p. 240.

Aby Warburg s'identifie à Burckhardt mais se trompe sur Nietzsche, il ne voit pas le combat que Nietzsche mène pour rester lucide et concilier le « démon » et le « savant ». Qu'il ait cédé à la fin est la preuve de son courage, pas de son échec.

« Nietzsche a beaucoup cherché à plaire à Burckhardt. Burckhardt s'est détourné de lui comme quelqu'un qui voit un derviche courir dans les rues de Jérusalem. »

Car, pour Warburg, comme pour bon nombre d'intellectuels de son temps, Nietzsche est « le type même du nabi, du prophète antique qui court dans la rue, arrache ses vêtement, hurle de douleur et réussit peut-être à entrainer le peuple derrière lui. »

(Warburg, *Burckhardt-Übungen,* Carnet, 1927, cité par Gombrich).

Mais avec cette description, Warburg oublie l'autre pôle de la vie de Nietzche, celui du sage philologue, du savant qui sait se défier des pièges de la vérité et des idées reçues et qui, courageusement, vit et écrit une généalogie rigoureuse de la morale.
Warburg choisit Burckhardt qui est pour lui un modèle car il a « l'aptitude à sentir (…) les limites de sa propre raison sans jamais les dépasser en tout cas, en vertu de sa *sophrosyne* [son équilibre psychique] »
(Warburg, *Burckhardt-Übungen,* Carnet, 1927, cité par Gombrich).

Mais, au delà de ce choix, Warburg ne peut répondre à l'énigme de l'esprit humain que par une éternelle question :
« Il nous a été accordé de nous attarder un instant dans les inquiétantes cavernes [dont le prototype n'est pas la caverne de Platon mais celles de Lascault ou de Chauvet (NDA)] où nous avons découvert que les transformateurs convertissent les émotions les plus profondes de l'âme humaine dans les formes durables de l'art – nous ne pouvions espérer y trouver la solution d **l'énigme de l'esprit humain**, mais seulement une nouvelle formulation de **l'éternelle question**[43] de savoir pourquoi le destin assigne tout esprit créateur au domaine de l'agitation perpétuelle, l'y laissant choisir s'il doit former sa personnalité en enfer, au purgatoire ou au paradis »
(Aby Warburg, *Schlussubung*, Carnet, 1927-28, p. 68-69, in Gombrich, p. 242).

[43] C'est moi qui souligne.

Sa recherche, lors de son dernier voyage en Italie (1928-29), du double mythe de Mithra/Phaéton – de l'ascension céleste couplée à la chute sur la terre - montre qu'il ne choisit pas et qu'il essaye de penser – et de vivre – l'ascension et la chute dans un même mouvement, l'histoire de l'art comme une oscillation perpétuelle entre ces deux pôles de l'ascension et de la chute.
Malheureusement Warburg identifiera ces deux pôles à la magie et à la science (les mathématiques). Les remplacer par la magie et la science montre qu'Aby Warburg n'a pas encore bien compris comment la magie (le mythe) est autant porteuse d'avenir que la science et comme la science peut aussi être une chute de l'humanité autant qu'une ascension.

Celui qui ne veut pas tomber, alors il lui faut rester entre les deux, au purgatoire.
Ceci est le cadre « psychique » de la psychohistoire de Aby Warburg.

9 Survivance et archétype

La folie menace celui qui perçoit – mais aussi qui vit et analyse en même temps - cette terrible loi du « hors temps humain ». Cartl Gustav Jung et Aby Warburg, indépendamment mais à la même époque, ont dû lutter sur fond de tragédie mondiale contre ces démons avec des armes différentes.
Ce n'est pas un hasard si l'un et l'autre ont trouvé des concepts comparables, la « survivance » et « l'archétype », en se plongeant dans le passé pour exorciser la force démoniaque de « l'archétype des archétypes », l'éternel retour.
Ce qui fait de Aby Warburg un penseur d'une brûlante actualité – et qui devient même à la mode –, c'est qu'il s'est efforcé de « traquer » cet archétype dans des images plutôt classiques : l'art du Quattrocento à Florence, *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet, Rembrandt et l'art flamand, Dürer…
Il a ainsi, en suivant l'exemple de Manet, dépoussiéré les classiques et montré quelle charge de pathos ils pouvaient encore communiquer. Combien les dieux étaient encore vivants dans ces représentations apparemment datées.
Je crois que la controverse sur l'usage du concept d'archétype ou de survivance n'est pas vraiment fondée, elle repose à mon avis sur un malentendu. Tous deux renvoient à ce que Freud appelle pudiquement « la compulsion de répétition » et Nietzsche « l'éternel retour ». À

savoir le fait que l'homme, même lorsqu'il se dit scientifique, ne peut penser autrement que sur ce socle pathétique de pulsions originelles toujours présentes.

Le terme « archétype » peut apparaître détaché de son contexte psychologique mais il est chez Jung, tout aussi chargé de vécu que le terme « survivance » chez Aby Warburg et s'abreuve aux mêmes sources : la Grèce antique.

Jung emprunte le terme archétype aux gnostiques du 2ème siècle qui eux-mêmes le reprennent de Platon : archétype est aussi une survivance, un type ancien et premier (*arché*) qui continue de vivre et d'agir.

À la différence des images survivantes, l'archétype est plus général encore mais il est aussi *de l'ordre* d'une image[44], c'est-à-dire d'une réalité infralangagière. Il est d'ailleurs un cas où Warburg étudie une image archétypale, c'est celui du serpent[45].

Il ne me semble pas d'ailleurs que Aby Warburg distingue langage et infralangage, il parle plutôt de « langage des images » et propose que ce langage soit plus proche du *pathos*, de la pulsion que le mot, bien qu'il lui soit comparable.

La psychohistoire de Aby Warburg [46] emprunte des chemins parallèles à la psychologie analytique de Jung mais sans utiliser le concept d'âme :

« Parfois il me semble que j'essaie, comme psycho-historien, de déceler la schizophrénie de l'Occident à partir de ses images, dans un réflexe autobiographique : la nymphe extatique (maniaque) d'une part, et le dieu fleuve en deuil (dépressif) de l'autre, comme les deux pôles entre lesquels l'homme sensible, donnant fidèlement forme à ses impressions, cherche son propre style dans l'acte créateur. Le vieux jeu des contrastes : vita activa et vita contemplativa[47]. »

De ce point de vue le livre de Carl Gustav Jung, *Les métamorphoses de l'âme et de ses symboles*, est un effort de synthèse plus vaste que celui de Warburg mais moins précis et c'est pour cela que les historiens de l'art s'y reconnaissent moins qu'avec Aby Warburg. On peut dire aussi que Jung est un psychohistorien qui vient de la psychologie alors que Warburg est un psychohistorien qui vient de l'histoire et que leur degré de précision dépend de leur « discipline » d'origine.

---

[44] Bien que l'on puisse aussi envisager des archétypes verbaux, ce que Rabelais appelle les mots panomphés, compris dans toutes les langues : « Trinch est un mot **panomphée**, célébre et entendu de toutes nations et nous signifie : Beuvez » dit Bacbuc dans le *Cinquième livre*.

[45] Aby Warburg, *Le rituel du serpent*

[46] Nat Schachner (1941) puis Asimov reprendront ce terme de psychohistoire en Science-fiction. Cette discipline sera formalisée par Lloyd de Mause (*Les fondations de la psychohistoire* (1982)) mais sans aucune référence à Aby Warburg qui semble donc être , sur ce point, un précurseur peu connu.

[47] Aby Warburg, « Journal », dans *Miroirs de faille,* L'écarquillé, 2011, 108-109.

Et en particulier les chercheurs dont la tendance est burckhardienne, c'est-à-dire qui se réfugient dans l'intermonde du concept (et on en trouve sans doute davantage chez les historiens), ont tendance à valoriser Warburg.

10 Mourir et renaître : l'artiste et le chamane

Mourir et renaître, et donc le terme même de Renaissance, que l'on peut considérer comme une des figures du *pathos* de Dionysos, est un mouvement directement hérité du chamanisme traditionnel dont, par exemple le chamane inuit est un excellent représentant[48].

La représentation artistique est, de ce point de vue comme le voit bien Aby Warburg, une manière de mettre à distance cette fureur de l'homme et son *pathos* et de le dégager progressivement du signifiant « divin ». Mais ce faisant, l'art prend le risque de ne plus trouver cette force ascensionnelle, indissociable de la chute.

D'où l'importance pour l'artiste à toutes les époques, et en particulier à l'époque romantique, de tomber à nouveau, d'être maudit, car il a besoin de vivre ce complexe : un archétype qui ne peut exister qu'à condition de rester vivant.

11 Survivre ou vivre ?

Ce qui finalement est central dans la notion de survivance, c'est la notion de vie, le « sur » est problématique et à mettre avec précaution du côté du surhomme et du surréel.

L'histoire de l'art représente le modèle « dégénéré » de celui qui ne peut plus créer et qui doit se contenter d'analyser. Seul l'historien de l'art qui est aussi un « artiste », un écrivain avant toute chose, peut continuer son œuvre. Georges Bataille en est un bon exemple contemporain.

C'est pourquoi Nietzsche ne s'est pas contenté d'analyser le complexe du surhomme et de l'éternel retour, il l'a vécu et mis en « images » : les images verbales du Zarathoustra.

---

[48] *Le chant pour celui qui désire vivre*, de Jorn Riel est, plus que toute œuvre anthropologique, une épopée qui met en scène plusieurs figures de chamane. On peut lire aussi *Autobiographie d'un chamane eskimo*, de Georges Quppersimann.

Warburg, dans sa dernière œuvre inachevée, *L'atlas mnémosyne*, emprunte les images des autres et, en les mettant en séries, en crée de nouvelles. Mais il ne peut aller au delà et c'est sans doute dans cette difficulté à aller au delà que réside sa difficulté à écrire, sa grandeur et sa faiblesse.
Il reste trop burckardien car l'expérience de la folie lui a appris qu'il ne peut impunément se livrer à la force de ces images.
Même s'il s'efforce d'associer l'ascension à la chute, il valorisera, comme les Chrétiens, le mouvement ascensionnel.
« Survivre et vivre » ce sera la réponse du mathématicien Grothendieck[49] à ce dilemme, lui qui pourtant se situait à l'autre extrémité du pôle de la schizophrénie occidentale, identifié par Warburg aux mathématiques :
« La culture européenne est le résultat de tendances conflictuelles, un processus où (…) nous ne devrions rechercher ni amis ni ennemis mais plutôt les symptômes d'oscillations spirituelles qui varient uniformément entre les pôles éloignés de la pratique magico-religieuse et de la contemplation mathématique, et réciproquement. » (GES. Schr., II, p. 564-65, in Gombrich, p. 245).
Ce que d'ailleurs Warburg ne voit pas, c'est que les mathématiques s'enracinent aussi dans une pratique magico-religieuse, ce dont témoigne notamment Pythagore[50].

12 Évolutionnisme

Ce qui finalement empêche Aby Warburg de saisir toute la dialectique de l'histoire de l'art, ce n'est pas la réduction de son champ de recherches à l'espace du Quattrocento à Florence (on a vu qu'il s'est donné les moyens d'ouvrir cet espace) mais plutôt ses présupposés évolutionnistes, à savoir l'idée qu'il y a tout de même une évolution, un progrès en art, même si on doit abandonner le principe d'une chronologie. Il reste attaché au mythe du progrès et celui-ci est un frein à la compréhension de la « vivance » qu'il ne peut appréhender que comme « survivance ». « La méthode que Warburg espérait développer se donnerait dès lors

---

[49] Le mouvement *Survivre* devenu *Survivre et vivre* l'été 1971 est un mouvement de scientifiques lancé après mai 68 par une poignée de mathématiciens, rassemblés autour d'Alexandre Grothendieck, médaille Fields, et qui va être « le laboratoire idéologique de la révolution écologique » selon l'expression de Pierre Fournier (*cf. Survivre et vivre, critique de la science, naissance de l'écologie,* coordonné par Céline Pessis, L'échappée, 2014).
[50] *Cf.* Bell, *La magie des nombres*.

pour but de découvrir et de montrer ces stades évolutifs d'un symbole à des périodes successives de l'histoire »[51].

Il lui manque la conception du flot historique comme un continuum : les dieux du fleuve ont perdu leur figure héraclitéenne.

Le dieu du fleuve est une des images sources de Aby Warburg qu'il voit se transformer à partir des images des sarcophages romains, en passant par les peintures du Quattrocento pour déboucher sur *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet.

Le déjeuner est l'image de la descente paisible sur terre de ce qui apparaissait comme déchaîné dans le ciel ou sous la terre.

« Entre le jugement de Pâris sur le sarcophage païen et *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet s'opère un renversement de la théorie des causes relatives aux phénomènes naturels élémentaires[52]. » Leur origine n'est plus divine mais doit être recherchée à travers l'étude des sciences de la nature.

Cependant cette tendance évolutionniste est associée chez Aby Warburg à une contre tendance liée en dernière analyse à son vécu : il n'est pas seulement Burckardt, il est aussi Nietzsche et n'arrive pas à rester entre deux eaux, entre ciel et terre. Warburg décrit, on l'a vu un peu plus haut, le mouvement de l'histoire de l'art comme une oscillation perpétuelle entre deux pôles, que l'on peut identifier au mythos (magico-religieux) et au logos (mathématiques).

L'art joue ainsi le rôle d'une vision qui doit accompagner ces oscillations en témoignant à la fois de la magie et des mathématiques.

Comme Nietzsche , Warburg oscille entre l'abandon à la science et à l'art, et comme lui il trouve dans l'éternité la solution à cette oscillation. Il est plus proche de Nietzsche qu'il ne le croit. La crise cardiaque qui mettra fin à sa vie le sauvera peut-être d'un nouvel épisode de folie.

Il n'y a pas dans l'art de progrès qui nous entraînerait de la magie aux mathématiques. Magie pure et mathématiques pures sont aussi stériles, aussi déraisonnables, l'une que l'autre.

---

[51] Gombrich, *op. cit,* p . 244

[52] Aby Warburg, « La fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l'évolution du sentiment moderne de la nature », dans *Miroirs de faille*, *op. cit.* p. 133.

13 Entre astrologie et astronomie

Les astres dans la mesure où ils relèvent de deux disciplines se situant exactement aux deux pôles de cette oscillation sont pour Aby Warburg l'objet d'études et de représentations essentielles.

Astrologie ——————————————————————— Astronomie
(Magie) (Mathématiques)

Il pressentira à la fin de sa vie Giordano Bruno comme celui qui arrache l'astre à son pôle magique pour lui donner sa place dans l'ordre mathématique mais sans refuser le mouvement oscillatoire :
« L'homme qui fait éclater le globe et met les dieux païens à la porte fait office d'ouvreur de théâtre plaçant les vertus thomistes dans les loges célestes[53]. »
et
« La démarche de l'historien de la pensée pure rencontre très exactement l'entreprise de l'historien de la raison pure. Or ce point d'intersection a été trouvé en Giordano Bruno[54]. »
C'est surtout à travers *L'espace de la bête triomphante (Spacio de la bestia triomfante)* que Warburg étudie Bruno.
Bruno, dans cette fable philosophique, développe l'idée de la contradiction comme moteur de l'histoire, reprenant ainsi Nicolas de Cues [55] : « (…) le commencement, le milieu et la fin, la naissance et la perfection de ce que nous voyons se fait par les contraires dans tous les sens ; »[56]. Warburg ne voit pas bien cela et n'identifie pas la contradiction fondamentale magie/science qu'il s'agit, pour Bruno de concilier et non de résoudre par la « science triomphante » : la figure de Kepler est aussi exemplaire de ce mouvement pendulaire. Et les physiciens et mathématiciens d'aujourd'hui continuent de s'inscrire dans cette oscillation.
Une manière de dépasser cette oscillation est de proposer une démarche synthétique ou mythologique, qui permet de renouveler chacun de ces pôles en en créant un troisième[57].

[53] Aby Warburg, *Carnet Giordano Bruno*, p. 30, dans *Miroirs de faille*, *op. cit.*, p. 188.
[54] Lettre de Aby Warburg à Toni Cassirer (6 mars 1929), dans *Miroirs de faille*, *op. cit.*, p. 87.
[55] Voir Ernst Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la renaissance*.
[56] Giordano Bruno, *L'espace de la bête triomphante*, p. 62.
[57] Michel Boccara, *La part animale de l'homme*.

14 Contre la chronologie

Du point de vue de sa discipline, l'histoire, et en particulier l'histoire de l'art, les recherches d'Aby Warburg débouchent sur une critique de la périodisation de l'histoire :

« Nos tentatives pour comprendre les processus internes de l'évolution stylistique selon leur nécessité psycho-artistique étaient destinés à déboucher en dernière analyse sur une critique de la périodisation de l'histoire[58] ».

Ici le mythe de l'éternel retour vient s'opposer frontalement à une telle chronologie.

« Peut-on établir par exemple une délimitation exacte entre la Renaissance et le Moyen âge à la lumière de la psychologie du style ? Une telle démarche, qui consiste à tracer une ligne de démarcation purement chronologique, ne peut jamais s'appuyer sur des principes manifestes de catégorisation, puisque ce que nous appelons le Moyen Âge et l'Âge moderne ne sont que nos tentatives pour donner un nom collectif aux caractéristiques psychiques d'un certain groupe homogène de personnes. Même si l'on peut montrer que leurs habitudes mentales extérieures sont plus ou moins prédominantes, elles n'en restent pas moins enracinées dans la psyché humaine ; elles vivent et meurent selon des lois éternelles qui ne connaissent aucune alternative exclusive[59]. »

On ne saurait mieux affirmer la prédominance du mouvement éternel sur la chronologie et le sens unique de l'histoire.

Confrontons l'analyse d'Aby Warburg avec celle de Georges Bataille, qui ont tous deux étudié le même peintre, Edouard Manet, à quelques années de distance :

« Soudain, la figure divine émerge du brouillard où s'ordonnaient jadis la majesté et la beauté de formes surhumaines, délivrées de la *condition*. En un sursaut, elle s'éveille à ce monde-ci[60]. »

Et Warburg :

« Manet, l'homme qui avançait vers la lumière avait-il besoin (…) de se poser par ce retour en arrière en admirateur fidèle de l'héritage du passé, lui dont la figuration immédiate apprenait au monde qu'on ne saurait prétendre, sans prendre part au patrimoine universel de l'esprit, trouver un style créateur de nouvelles valeurs expressives, dès lors que celles-ci puisent leur force de pénétration non pas dans le rejet des formes anciennes, mais dans les écarts subtils induits par leur transformation[61] ? »

---

[58] *Schlussübung*, Carnet, 1927-28, p. 70-72, dans Gombrich, p. 250.

[59] *Idem*.

[60] Georges Bataille, *Manet* dans *Œuvres complètes*, tome IX, p. 143.

[61] Aby Warburg, « Le déjeuner sur l'herbe de Manet. La fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l'évolution du sentiment moderne de la nature », dans *Miroirs de faille*, p. 126.

Manet ,pour Aby Warburg comme pour Georges Bataille, est l'auteur du passage, celui qui opère le passage du modèle classique encore vivant, ou dont il assure la survie, au modèle moderne en train de naître.
Au sens ou Roland Barthes l'entend : la suppression du *thélos*, de la finalité, et l'entrée dans l'instant présent, dans la **pure peinture.**
Débarrasser le ciel de ses dieux pour y mettre à la place de pures passions, des couleurs, la couleur des idées.

15 Jouer son propre rôle

La fusion, le point de vue de Dionysos, entraine avec elle le risque de la folie, de l'impossible séparation entre le sujet et son « objet » d'étude qui vient le posséder, exactement comme un esprit, ou un démon.
Aby Warburg qui a éprouvé les souffrances de cette folie considère donc la prise de distance comme la principale conquête de l'homme dans sa quête de la connaissance.
« La création consciente d'une distance entre soi et le monde extérieur, tel est sans doute ce qui constitue l'acte fondamental de la civilisation humaine[62]. »

Mais il sent bien, en même temps, que mettre à distance l'objet de son étude, c'est comme ne plus aimer… et que le risque est de désenchanter la connaissance, de la vider de sa substance. Il propose donc cette oscillation entre deux pôles, qu'il qualifie de magique et de mathématique.

Je voudrais proposer ici une autre solution qui est à la fois celle que Nietzsche a expérimentée dans l'écriture de son Zarathoustra, mais au risque de perdre son équilibre, de basculer dans l'identification à Dionysos[63], que je tire aussi de ma propre expérience : il s'agit de devenir l'acteur de son propre rôle et, au sein même de l'expérience fusionnelle, par une subtile distanciation, ouvrir la voie étroite qui permet de marcher sur le fil de la connaissance vécue. Pour cela, il faut renoncer à la forme classique de l'exposition théorique, la forme

[62] « Introduction à l'Atlas Mnémosyne », dans *Miroirs de faille*, p. 140.
[63] Nietzsche, en basculant dans la folie, écrit de petits billets signés « Dionysos », « Le crucifié » (Nietzsche, *Dernières lettres, hiver 1887-hiver 1889*).

conceptuelle de l'essai et plonger dans un autre usage de la parole, et au delà de la parole, de la transe verbale.

Le prix à payer sera, le plus souvent, la mise à l'écart par ses pairs, mais pour celui dont l'égo est à l'abri de ces « blessures d'amour propre », il y gagnera le sentiment intense d'une connaissance qui n'est plus séparée du vécu et qui ne joue plus à cache-cache entre les deux pôle du dualisme[64].

Je relaterai ici une expérience que j'ai proposée lors d'un colloque intitulé « L'image sosie, l'original et son double, organisé en 2004 par le musée des Beaux arts de Sens, et dont j'ai donné une version écrite qui cependant ne conserve qu'une partie de la transe verbale dont elle s'efforce d'être la traduction. J'ai d'ailleurs hésité avant d'accepter d'écrire.

Lorsqu'une de mes amies m'a proposé de participer à ce colloque, je me suis dit que je n'avais pas envie d'écrire un essai sur cette question du double que je trouvais trop brûlante pour être abordée dans la distance d'un écrit théorique. J'eus alors l'idée d'un dispositif que je résulerai brièvement :

Ce n'est pas moi, Michel Boccara, qui interviendrait dans ce colloque mais mon double, Juan Bolkal.

Quelques jours avant le début du colloque, Michel Boccara envoya aux organisateurs du colloque un message qui expliquait qu'il était retenu au Mexique et qu'un de ses amis de la tribu des Bolkal, Juan Bokal – chez les Bolkal tout le monde s'appelle Bolkal – le remplacerait. Seul était au courant le coordonateur du colloque et cette amie, mais les autres officiels, et notamment les dirigeants des différents musées qui collaboraient à la manifestation, ne savaient rien.

Le coordinateur, qui ne me connaissait pas mais qui avait fait confiance à mon amie, eu toutes les peines du monde à convaincre ses partenaires de laisser parler Juan Bolkal. « Nous ne le connaissons pas… ce n'est pas un universitaire… », grâce à son insistance, on accepta avec réticence.

Le jour J, J'étais prêt à jouer le rôle de mon double…

L'opération réussit au-delà de mes espérances, personne ne me reconnut, y compris une femme chez qui j'avais diné quelques temps auparavant et que j'entendis derrière moi se

[64] Il n'y a pas toujours mise à l'écart. Ainsi ma communication de Sens fut plutôt bien reçue et publiée dans les actes du colloque (Michel Boccara et Juan Bolkal, « Du simple au double, un aller-retour, un ou deux provisations », Actes du premier colloque international Icône-Image, Musées de Sens, 8-10 juillet 2004, Chevillon – Les trois P. Obsidiane, 2005, 107-114). La mise à l'écart peut venir ensuite, si l'on persiste.

plaindre et se demander si elle allait rester. Je me tournais vers elle, et avec l'accent espagnol, teinté de bolkal, de mon double je lui dis :

- Madame, yé souis désolé mais mon ami Mictchelé Boccara né pout pas llegar… Il m'a chargé dou parla à son place, aussi si vous voulez m'écoutez, ye serais ravise…
- Je n'ai rien contre vous cher Monsieur, mais vous ne pouvez remplacer Michel Boccara et sa connaissance des Mayas… Je souris et elle resta.

Jouer mon propre rôle en me décalant me permit, cette fois-ci et grâce à mes complices, d'introduire une distance et un doute quand à la nature de la parole qui était proposée.
J'avais prévu un scénario qui permettait de ne pas être trop dans la sécurité… après une ou deux minutes de présentation, dans un mouvement un peu trop brusque, j'envoyais promener tous mes papiers.
« Yé souis désolé, dis-je en essayant de les ramasser, - et quelques uns avaient même volé jusqu'aux premiers rangs du public,- yé n'ai pas nouméroté ces papiers, yé vais devoir imeproviser… » Puis, sous des rires qui commençaient à se faire entendre, certains déjà francs, d'autres qui essayaient de se retenir, et d'autres qui n'osaient pas se faire jour… je regagnai la tribune et je dis : « yé vais vous parler de ma famille. »
Et là, un rire communicatif saisit le premier rang, dont certains commençaient à se douter de quelque chose… et au bout de deux à trois minutes, la salle entière était secouée de rire, et comme je ne prenais pas l'affaire trop au tragique… ces rires ont accompagné toute ma prestation.
A ma fin, le coordonateur voulut vendre la mèche et dit : je remercie Michel Boccara… déclenchant une tempête de rires car personne ne le croyait.
Que s'était-il passé ? Je le compris très vite quand, à la suspension de séance, un officiel du Musée du Louvre vient me voir en me disant qu'il avait beaucoup apprécié mon numéro de clown et qu'il voulait que je vienne le faire dans un prochain colloque qu'il organisait au musée du Louvre… Lorsque je lui dis que je ne pouvais pas car j'étais vraiment Michel Boccara, il éclata de rire… et me dit « Vous exagérez »…
L'objectif de la conférence n'était pas seulement de faire un numéro de clown mais d'introduire le doute par rapport à la catégorie même de double qui était proposé dans ce colloque et de le faire sans la lourdeur habituelle du concept, avec toute la légèreté que le jeu même du clown permettait. Puisqu'au sens propre, le vrai clown est celui qui joue son propre rôle en prenant vis-à-vis de lui une distance comique et critique.
« Le clown c'est le poète en action. Il *est* l'histoire qu'il joue. Et c'est toujours la même sempiternelle histoire : adoration, dévouement, crucifixion. « Crucifixion en rose », bien

entendu (…) Le clown nous apprend à rire de nous-mêmes. Et ce rire là est enfanté par les larmes[65]. »

Je donnerais pour compléter un extrait de la version écrite.

16 Le poète tue ses doubles

Lorsque Emmanuel Souchier m'a proposé d'intervenir sur ce sujet, j'ai tout de suite senti que je ne pouvais pas traiter ce thème uniquement théoriquement puisque précisément cette question du double est, d'une certaine manière, la question essentielle de notre société depuis que la philosophie existe (c'est-à-dire depuis que Socrate fut trahi par Platon qui inventa d'un coup la philosophie tout en commençant par être le double de Socrate), elle est d'abord une question pratique.
Cette question a d'abord émergé sous d'autres formes dans les sociétés dites chamaniques, avant d'être reprise par la science mais c'est justement dans la mesure où la science en a fait une question théorique, qu'elle s'est coupée la possibilité de la résoudre, bien que, dans le même temps, on peut dire que les obstacles sur lesquels butaient les sociétés chamaniques étaient précisément les obstacles théoriques mais qui auraient pu se résoudre dans la pratique et non dans le pur domaine de la pensée. Autrement dit, la formulation même de la question en terme de double est une manière théorique de poser la question qui nous voile sa solution : pour penser le double, il faut le doubler et doubler le double, c'est le réduire dans un aller-retour, à ce qu'il a toujours été au fond, un simple *ni original ni copie*.
J'ai donc proposé à mon ami Juan Bolkal de venir au colloque à ma place, et je lui laisse maintenant la plume pour raconter lui-même de quelle manière il s'est acquitté de la tâche que je lui ai confiée.

17 Deux provisations

Moi Juan Bolkal, je vais donc aujourd'hui vous parler, comme Michel Boccara me l'a demandé, de la manière dont mon peuple, les Bolkal, comprend cette question d'un double, c'est à dire de la mythologie du double chez les Bolkal. J'en profite d'ailleurs pour vous dire

[65] « A clown is a poet in action. He is the story which he enacts. It is the same story over and over – adoration, devotion, crucifixion. « A Rosy crucifixion », *bien entendu* (…) The clown teaches us to laugh at ourselves. And this laughter of ours is born of tears. » (Henry Miller, *The smile at the foot of the lader/*Le sourire au pied de l'échelle, (1953) 2001, Buchet/Chastel, p. 119.

que pour nous, la mythologie nous tient lieu de savoir général et particulier et que nous pensons que vous, Occidentaux, faîtes une erreur fondamentale en ne comprenant pas que la science est aussi une mythologie, bien que ce soit une forme particulière de mythologie où le mythe est recouvert par le logos et *travaille* celui-ci souterrainement. C'est à partir de Socrate ou plutôt de Platon, si nous suivons ceux qui considèrent que Platon a écrit sur Socrate en profitant de ce que Socrate n'avait jamais écrit et s'est ainsi approprié la pensée de Socrate dont on ne saura pas vraiment ce qu'il nous aurait dit si Platon ne l'avait pas écrit à sa place. Avec la surabondance des écrits de Platon, la parole de Socrate nous est à jamais cachée. D'autant plus que, à côté du Socrate, de Platon nous sont proposés les Socrate(s) de Xénophon et d'Aristophane. Mais Platon est le premier à escamoter la question du double derrière un système théorique et à fonder, en s'instituant double et disciple du premier philosophe, Socrate, la philosophie. Voyez le coup de génie : ce n'est pas Socrate qui fonde la philosophie, mais Platon qui la lui fait fonder après coup.

18 Être et ne pas être fou

Je crois que ce qui empécha Aby Warburg d'aller jusqu'au bout de sa démarche et qui le fit basculer dans la folie, pour en sortir ensuite par un effort de volonté, grâce au soutien sans failles de sa famile et grâce à la qualité de son psychiatre, c'est qu'il ne savait pas que, pour déjouer les pièges tragiques que nous tend Dionysos, il nous faut utiliser l'arme même de la tragédie, c'est-à-dire du théâtre et méler au chœur des Bachantes le rire d'Aristophane. Ainsi, jouant et ne jouant pas son rôle on peut être fou et ne pas être fou.

Le théâtre, le jeu de l'acteur, crée la distanciation qui permet de ne pas sombrer dans la fusion et, bien sûr, il suppose que l'acteur ne se prenne pas trop au sérieux. Même les acteurs les plus fous - et je pense par exemple à Klauss Kinsky, le génial interprète de Aguire, de Strozeck et de Nosferatu, dans trois films de Werner Herzog - s'ils restent acteurs jusqu'au boutn ils ont, en jouant leur rôle une antidote à leur folie. Sans doûte a-t-il manqué à Antonin Artaud le metteur en scène qui lui aurait permis de se jouer lui, Arto le Momo. Nous avons quelques

exemples de ce dont Artaud aurait été capable dans cette fameuse interprétation du jugement de Dieu, à la radio[66].

20 Être et ne pas être ours : La fusion dans la distance

Nous avons vu comment maintenir, grâce au jeu théâtral, une distance à l'intérieur même d'une position de fusion avec son objet. Mais il peut être tout aussi important de garder, alors même que l'on établit une distance avec son objet, un rapport fusionnel.

Au lieu donc d'osciller, comme le propose Aby Warburg entre deux pôles opposés :

a) l'esprit peut opérer une synthèse et se livrer, au choix, à une distanciation dans la fusion – ce que j'ai montré avec le jeu de Juan Bolkal,
b) mais aussi une fusion dans la distanciation : c'est-à-dire dans le moment même où il propose une réflexion théorique et une distance avec son sujet d'étude, faisant de celui-ci un « objet d'étude », il conserve la relation fusionnelle qui lui permet d'avoir accès au rapport intime et interne.

Mon étude du Carnaval de Nunkini, à travers deux films distincts – et un texte – est une tentative de fusion dans la distance.

J'ai d'abord filmé le Carnaval en suivant un groupe d'ours et en me livrant dans un premier temps , sur le vif, à une analyse de l'histoire de ce Carnaval. Puis dans un second temps, j'ai procédé à une reconstruction des racines européennes de ce qui, pour les habitants de Nunkini leur apparaissait comme une création autochtone en utilisant une iconographie française.

Puis, quelques années plus tard, j'ai changé de point de vue et, après avoir revêtu le costume de l'ours, j'ai introduit une caméra dans ce costume et j'ai filmé, du point de vue de l'ours, ce qui se passait[67].

---

[66] Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, poème radiophonique enregistré entre les 22 et 29 novembre 1947, avec Antonin Artaud, Roger Blin, Maria Casarès et Paule Thévenin, 1986, *La Manufacture*.

[67] Voir sur le site mayaboccara.com/film les deux films que j'ai réalisés sur le carnaval de Nunkini, *Nunkini, terre des ours*, et *Dans la peau de l'ours*.



Ours de Nunkini

Il faut savoir qu'une fois endossé le costume d'ours, il n'est plus possible de parler mais juste d'emettre des grognements. J'ai donc laissé mon personnage grogner pendant tout le film, en sous-titrant ses propos en langage humain.
Ce double mouvement m'a permis alors de cerner le sens principal de ce carnaval : un déploiement des pouvoirs du double.
Endosser le costume de l'ours, c'est vraiment changer d'identité car, le costume étant plus ou moins le même pour tous, on devient anonyme.
On peut alors se permettre des actions que l'on ne se permettrait pas dans « sa peau », notamment dans ce qui est une spécialité de l'ours, **le rapport avec les femmes**, dans un pays où, de plus, le rapport masculin/féminin est très codifié et plutôt rigide, même si, avec les jeunes générations, il commence à changer. Inviter une femme en la prenant avec un grognement sans lui demander son avis est la règle, mais bien sûr la femme peut refuser, on n'est pas complètement ours…

Il me semblait, lorsque je me suis déguisé, que l'on me reconnaîtrait facilement à cause de ma taille. Eh bien je me suis trompé, la plupart des personnes à qui je l'ai demandé ne m'avaient pas reconnu !

Un élément essentiel, c'est **l'abandon du langage humain** : dès que l'on revêt le costume de l'ours, on ne parle plus, on grogne… et ce grognement transforme aussi notre relation à l'autre qui devient plus gestuelle, plus directe. Donne-moi cela… Viens avec moi… Courons… Si on associe cela à la chaleur, et à l'alcool, on peut entrer dans un état vraiment différent avec, en prime, la cohabitation avec un public qui, même s'il n'est pas dans le même état, comprend la manière dont nous nous comportons, voire peut imaginer que nous soyons en partie des ours. En effet le *way*, le double animal, ou autre, est une réalité psychique courante et admise au Yucatán. Je peux imaginer que certains des ours de ma **meute** aient un vécu proche des récits mythiques de métamorphose. Comme me le disait un jeune « ours » parlant d'un de ses amis :

« Cet ami va sortir dans le parc et démontrer ce qu'en réalité il n'est pas… sa vie est différente, ce con travaille pour pouvoir étudier mais maintenant, il va sortir et tout oublier, il va tout oublier… mais c'est super ! Parce que tu perds toutes tes inhibitions, toutes… c'est super ! En réalité, c'est la personnalité qu'il a à l'intérieur de lui, sa personnalité intrinsèque, lorsqu'il se déguise, il peut l'exalter et devenir très extraverti[68]. »

Enfin, sans épuiser l'analyse de mon vécu, un autre élément important est la **vision** : à travers la capuche de l'ours, qui traditionnellement est en toile de jute, on ne voit pas de manière unitaire mais à travers une grille. C'est une vision plutôt étrange que j'ai captée à l'aide de la caméra placée sous la capuche.

Pour me résumer, vivre dans la peau d'un ours, c'est une expérience qui implique la modification profonde de son identité : on devient anonyme et on perd quelque chose de son « individualité », on a davantage une identité collective, une identité de groupe, de masse, de meute. Un animal a aussi une individualité mais son individualité n'est pas la même que celle d'un homme ou, plus exactement, l'homme expérimente avec l'ours une nouvelle identité plus collective, même s'il ne perd pas complètement son ancienne identité.

Les inhibitions tombent, mais pas de la même manière qu'avec la prise d'alcool – même si une partie des ours peut combiner le vécu d'ours et l'ivresse. Enfin le langage grommelé induit une transformation en un langage plus gestuel, plus groupal, plus primaire.

---

[68] Entretien avec un ours de Nunkini, février 2001, extrait du film *Nunkini, terre des ours.*

Pour les habitants de Nunkini, le personnage de l'ours est une création de leur village. Ils ne connaissent pas son origine européenne et étaient incrédules lorsque je leur en ai parlé. Le photos « d'ours » européens que j'ai intégrées dans mon premier film les ont peut-être convaincus…

L'ours est la bête brute, sauvage et incarne la violence pure qui déferle sur la "société des hommes". Cela, il n'est pas besoin d'exégèse pour le comprendre.

Le mardi, les ours ensauvageront tous ceux qui tomberont sous leur pattes.

21 L'image de l'ours

L'image n'est pas visuelle, elle est d'abord perçue par tous les sens et le visuel n'est privilégié que parce qu'il est devenu le sens socialement le plus actif, associé à l'audition, on dit aussi « audiovisuel ». Dans les pratiques mythiques, une image est toujours vivante, elle se manifeste, généralement, par une statue – le sens latin du mot image – qui, dans le temps mythique, s'anime et qui peut alors bouger, toucher, exhaler des odeurs… Elle peut aussi manger, mais d'une manière différente que les humains et il semble qu'elle ne puisse pas chier. La défécation serait la limite de l'image mythique[69].

L'intérêt de l'image de l'ours est que, à côté de représentations fixes (dans les enliminures des manuscrits, l'art des cathédrales…), elle se déploie dans les rituels. Nous sommes dans la même situation que celle qu'étudie Warburg dans son travail intitulé *Le rituel du serpent*, consacré à l'image du serpent à travers les rituels des Hopis. Warburg aurait d'ailleurs pu soustitrer son texte « l'image vivante du serpent ». Le rituel comme le rêve, puisqu'il appartient aussi aux pratiques mythiques, est une des formes les plus efficaces, et les plus courantes, de faire vivre les images, de les transmettre mais aussi de les transformer.

[69] Par exemple, dans la société maya yucatèque, les images des saints, comme les dieux grecs, s'alimentent des odeurs agréables des parfums qu'on leur offre. Les alouches, petits golems qui effectuent pour leurs maîtres divers travaux, grands et petits, peuvent manger la grâce des bouillies de maïs, c'est-à-dire l'essence du maïs. La bouillie demeure cependant consommable par les humains, de la même manière que nos compagnons animaux peuvent manger nos restes. Pour les Mayas yucatèques, nous sommes les compagnons animaux (*alak*') des ancêtres mythiques.

En ce qui concerne la défécation, l'histoire du saint Anas raconte l'histoire d'un paresseux qui, pour se faire nourrir gratuitement, se fait passer pour l'image d'un saint. Sa supercherie est découverte lorsque l'on s'aperçoit que saint Anas … chie. De même, le film *First contact* raconte comment les autochtones de Nouvelle Guinée prirent les Blancs pour des esprits jusqu'à ce que… ils découvrent que les Blancs chiaient.

Cependant, avant l'invention de la photographie, puis celle du cinéma, nous avons peu d'images des rituels[70], nous sommes obligés de les « déduire » à partir d'images et de récits.

Une histoire de l'art qui chercherait à étudier l'image de l'ours en Occident doit donc, comme le font Jean-Dominique Lajoux et Claude Gaignebet, croiser l'étude des images fixes (fixées par l'homme dans des représentations) et des images vivantes[71]. Car, fondamentalement, pour comprendre une image, il faut la vivre et donc la participation de l'historien à un rituel me paraît être une des conditions essentielles pour comprendre la vie des images, et en particulier celle de l'ours.

Les images de l'ours ont fait l'objet de plusieurs études ces dernières années[72].

L'histoire de l'ours, si elle a des racines très anciennes[73], est bien documentée depuis le Moyen âge central (XI-XIII[e] siècles).

Comme l'écrivent Gaignebet et Lajoux, « C'est sûrement le long roman de chevalerie de *Valentin et Ourson* qui a conservé le plus grand nombre de thèmes et de motifs du mythe de l'Homme Sauvage. »

Ce roman, dont les manuscrits cités datent du XVIIè siècle, raconte l'histoire d'un homme sauvage Ourson, qui comme l'indique son nom est un homme ours. Ourson, élevé par une ourse, est retrouvé par son frère Valentin qui le fait sortir du bois pour revenir dans le monde.

---

70 Il en existe cependant, par exemple dans les tableaux de Peter Breughel. Voir par exemple Le jeu (ou le combat) de Valentin et d'Ourson, que nous analysons ci-dessous (Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen âge*, Puf, 1984, p. 114).

71 De ce point de vue l'image animée, et à un degré moindre la photographie, est assez proche de l'image mythique – ce qui fait dire à Jean-Luc Godard que le cinéma est un art mythique – et devrait être étudiée comme une forme métisse d'image, une image mytho-logique, c'est-à-dire logique et mythique.

72 Le travail iconographique le plus complet que je connaisse est celui de Charles Fréguer, *Wilder mann ou la figure du sauvage* (Thames & Hudson (2012) 2016) qui nous donne d'extraordinaires images d'homme ours mais aussi d'homme végétaux et d'hybrides ours-cerfs, ours-chèvres, voire d'hommes sauvages complètement imaginaires. Les ours de Nunkini prennent ainsi leur place au sein de cette galerie.

73 Les documents les plus anciens sont les ossements d'ours que l'on trouve dans un grand nombre de cavernes. Il s'agit d'une des questions les plus contreversées de la préhistoire. Les préhistoriens « orthodoxes » étant les tenants de l'absence d'un culte de l'ours. Je proposerai ici une hypothèse, et rien qu'une hypothèse sur ce « culte » : l'ours, à travers la lecture que l'on peut faire de ces images (et notamment celles de la grotte La Balme à Collomb, exceptionnellement bien datée, entre 45 000 et 24 000 ans BP) serait un homme, ou plutôt si l'on considère que l'homme ne se pense pas encore complètement comme autre que les animaux, le premier homme, c'est-à-dire le prototype animal sur lequel l'homme aurait pu se « penser ». Comme le dit plus prudemment Michel Pastoureau « [ces documents] l'invitent [le chercheur] dans tous les cas à voir dans l'ours un être à part, intermédiaire entre le monde des animaux et celui des dieux » (Michel Pastoureau, *L'ours, Histoire d'un roi déchu*, p. 32). Michel Pastoureau va plus loin et pense que l'hostilité, démesurée, de la plupart des préhistoriens à un culte de l'ours, est directement héritée de la guerre millénaire que l'Èglise catholique a mené contre un culte de l'ours, identifié à un culte diabolique (p. 42). Mais Pastoureau ne savait pas, et moi non plus quand je l'ai lu, que les Mayas attribuent à Jésus Christ l'invention de la métamorphose en ours pour inaugurer le temps de Carnaval (communication orale de Lazaro Suarez, fév. 2016).

L'histoire nous présente la figure de l'ours-homme sauvage tel qu'il est mis en scène dans les carnavals européens, comme dans le carnaval de Nunkini.

Dans les gravures qui l'illustrent on voit les différentes étapes de son histoire[74].

Tout d'abord l'ours enlève l'enfant qui a été déposé imprudemment auprès d'un arbre.



Valentin and Orson, *édition de Londres, 1682.*

Image 1

Il est ensuite allaité par l'ourse, avec ses petits.

[74] Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux, *op. cit.*, p. 115-119. Plusieurs éditions du roman sont utilisées par les auteurs. Je donne les références des images que nous reproduisons. Un autre texte central, mais de tradition orale et qui a voyagé dans le monde entier – il en existe par exemple des versions yucatèques – est le conte de Jean de l'Ours.



Image 2

Si nous passons à la seconde partie, le retour d'Ourson parmi les hommes, nous le retrouvons, le corps couvert de poils, comme ses frères ours, mais la tête humaine, qui se bat avec un bâton contre un chevalier armé d'une épée.



Le Roman de Valentin et Orson, *édition de Lyon, 1605*.

Image 3

Ce bâton se retrouve dans toute l'iconographie de l'homme sauvage, et en particulier dans les carnavals contemporains comme par exemple celui de Prats de Mollo dans les Pyrénnées françaises.



image 4

À Nunkini, ce bâton existe toujours mais il a changé de main. Il est passé dans celle du dompteur qui s'en sert pour frapper l'ours qui est relié à lui par une chaîne. Mais on ne sait si ce bâton sert à le calmer ou à l'exciter.

Le roman raconte ensuite qu' « Ourson tint le chevalier, lequel avec ses ongles aigus, il étrangla et mis en pièces. »

Enfin, après un combat terrible, Ourson se rend à Valentin après que celui-ci l'aie exhorté à redevenir un homme naturel. Valentin le ramène donc avec lui « comme une bête liée, le tenant sans jamais qu'il ne lui fit aucun mal[75] ».

[75] Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux, *op. cit.*, p. 118.



Image 5

Si l'image de l'ours est très présente dans l'art des cathédrales et dans l'iconographie des romans populaires[76], elle devient de plus en plus rare après le 17è siècle.

Pourtant, l'image continue à vivre dans les carnavals de toute l'Europe et du Nouveau monde. Le carnaval de Nunkini, par exemple, indépendemment des différents mythes de fondations qui le datent d'époques distinctes, doit dater de l'époque coloniale, sans doute dès le 16è siècle puisque l'on sait que la plupart des rituels coloniaux se mettent en place dès les premières décennies de la conquête[77].

Dans d'autres cultures, et d'autres espaces, en Sibérie par exemple, le rituel de l'ours nous donne d'autres images. Ainsi celle de la mort de l'Ours qui, si elle a lieu selon les règles, permet à l'animal de revivre dans la forêt.

Dès la fin du 19è siècle, l'image de l'ours redevient visible avec, notamment, les récits des folkloristes, l'invention de la photographie puis du cinéma[78].

---

[76] Outre Valentin et Ourson, Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux étudient *Le roman d'Alexandre*, datant du 14è siècle, *Le chevalier au Lyon* de Chrétien de Troyes (1176) ainsi que d'autres romans médievaux.

[77] J'ai étudié cette tendance pour le rituel de fertilité, aujourd'hui au centre des fêtes patronales, le processus de métissage qui a conduit à l'élaboration d'un nouveau rituel combinant la corrida espagnole et la plantation d'un arbre cosmique au centre de l'arène (*Encyclopédie de la mythologie maya yucatèque*, tome 4).

[78] Voir par exemple ce montage photographique, publié dans un journal de la fin du XIXème siècle à la rubrique « faits divers » et qui illustre le rapt d'une femme par un ours (Michel Pastoureau, *L'ours, histoire d'un roi déchu,* fig. 34).

Il n'y a dans ces images nulle survivance mais simplement la trace de l'incapacité de l'historien, par manque de documents ou parce qu'il n'a pas encore été les chercher, à les capter, et davantage encore à les vivre[79].

Ceci dit s'il y a continuité, il y a aussi rupture. J'en soulignerais deux aspects :

- Une rupture entre culture savante et culture populaire, survenue approximativement entre le 16è et le 17è siècle. L'art des cathédrales assurait cette liaison et François Rabelais en était une vivante expression.
- Une rupture à l'intérieur même de la culture populaire avec la montée d'une opposition frontale entre éleveur et animal sauvage. Cette rupture se manifeste de manière exemplaire avec la montée de la croisade contre les loups et leur extermination massive.

C'est dans ce contexte que nous pouvons « lire » l'image de l'ours de Nunkini et son caractère identitaire puisqu'un des habitants du village n'hésitera pas à qualifier le village de « Terre des ours ».

Si les racines européennes de ce carnaval sont évidentes, bien que la plupart des villageois semblaient l'ignorer au moment de la réalisation de mon film[80], un certain nombre de questions iconologiques se posent et sont exemplaires d'une analyse de l'image : l'image est toujours métisse et produit de nombreux croisements dont nous avons rarement la trace exacte.

Je me contenterai ici de développer un seul caractère de l'image de l'ours dans le carnaval de Nunkini, la peau de cerf : pourquoi le costume de l'ours est-il composé, entre autres, d'une peau de cerf ?

Une plongée dans la mythologie yucatèque[81] nous permet d'y voir un peu plus clair. Commençons par celle du cerf.

En novembre, on pense que les morts reviennent sous la forme de cerfs et c'est pourquoi le chasseur repectueux de la coutume s'abstiendra de chasser le cerf en novembre. Écoutons Donato Canche, un de mes amis chasseurs, du village de Tabi :

> Mon père me disait toujours de ne pas chasser au mois de novembre car c'est à cette époque que les *pixan*, les esprits, viennent visiter les vivants et ils prennent souvent la forme d'animaux, en particulier le cerf.

---

[79] *Cf.* Michel Pastoureau qui fait état de ce « trou » dans notre documentation et cette remarque d'Haudricourt : 'Ce n'est pas les documents, c'est la tête des gens qui manque ». Ce qui n'empêche pas l'apparition de nouvelles mythologies, comme celle de l'ours en peluche ou *Teddy Bear* qui s'ancre dans l'histoire américaine , en particulier autour de la figure du président des États Unis Théodore Roosevelt (Pastoureau, p. 325-27).

[80] Rappelons que les gens de Nunkini étaient persuadés que l'ours était une invention de Nunkini.

[81] Rappelons que par Yucatán on entend ici la péninsule yucatèque, qui inclut donc l'État du Campeche.

Mais je me disais : ce sont des conneries ! Si j'ai envie de chasser, je chasse et personne ne m'en empêchera ! Parce que j'étais un fameux chasseur, j'avais cinq secrets. Je te dirai lesquels tout à l'heure. Et donc je chassais sacrebleu[82] ! Par tous les temps et à toutes les saisons et on verrait bien qui pourrait m'en empêcher, j'étais fou, j'étais têtu…

Et un jour, un jour… c'était au début du mois de novembre et j'avais tué un grand cerf. Ma femme l'avait préparé comme d'habitude en *chechak* [cerf en bouillon] et quand je l'ai goutté, pouah ! il était dégueulasse, il avait un goût de pourri.

Mais j'étais têtu et j'ai continué à chasser. Quelques jours plus tard, nous étions toute une bande réunis pour une battue. Je m'étais posté à un endroit où j'avais une bonne ligne de mire et, soudain, j'entends un cerf arriver, je vise, je m'apprête à tirer, et qu'est-ce que je vois débouler : une petite fille avec un *ipil*[83] bleu et deux petites cordelettes sur les épaules, comme les jeunes filles en portent parfois, pour faire plus joli. Je baisse mon fusil et je vois le cerf s'éloigner. Je me déplace et prend une nouvelle position. Et, à nouveau, j'entends le cerf arriver et au moment de tirer, de nouveau la petite fille qui avance lentement dans ma direction ! Je n'ai pas tiré et je suis revenu, j'avais très peur. Quand mes copains m'ont vu, ils m'ont dit : « Alors, pourquoi tu n'as pas tiré, toi qui a un si bon coup de fusil ? Qu'est-ce qui s'est passé ? » Je n'ai rien répondu et je n'ai raconté l'histoire à personne. Rentré chez moi, j'ai attrapé une fièvre, mais une de ces fièvres ! Je suis resté trois jours cloué dans mon hamac. Ce n'est que deux mois plus tard que j'ai tout raconté à ma femme[84]. Et depuis, je ne tire plus jamais en novembre, du 1er au 30, lorsque les morts viennent nous rendre visite et que chacun leur prépare des pains fourrés, les pains des défunts, je ne vais pas à la chasse. Car, pendant le mois de novembre, comme c'est l'époque où les morts ont la permission de revenir, ils reviennent sous la forme d'animaux et on peut voir les animaux à proximité des maisons, les cerfs et surtout les dindons de la forêt.

Le cerf est aussi un animal mutant : en septembre ses cornes tombent et sont remplacées par d'autres cornes et il échange aussi son identité avec celle du serpent, autre animal mutant qui lui perd sa peau.

Ours-cerf-serpent : une trilogie qui met en rapport l'homme avec le changement de peau, la renaissance et la métamorphose. Or la métamorphose est une des axes de la philosophie maya puisque l'essence de l'homme est associée au *way*, « l'être en devenir », « le principe de métamorphose », « le double animal ».

Cette philosophie n'est pas seulement savante, elle est encore largement vécue et s'incarne dans ces personnages ambigus de chamanes qui peuvent prendre une forme animale, c'est-à-dire se transformer en leur *way*.

---

82 En maya *mehen xulub*, « fils du diable » ou « petit diable »…

83 Le *Ipil* est une robe traditionnelle brodée de vives couleurs, avec des motifs empruntés à la forêt et au village. Cette petite jeune fille vêtue de bleu est une forme juvénile de Ix bak, la Mère cosmique. La couleur bleue renvoie à la Vierge mais aussi au bleu maya, couleur de la pluie et du secret. *Bak* signifie 'os', 'fertilité' mais aussi 'corne', d'où la relation directe avec le cerf.

84 Motif du mythe mutique : celui qui a vécu le mythe, la réalité psychique, doit garder le silence pendant un certain temps.

Ce changement de peau est aussi associé avec l'origine du monde : une des figures courantes du serpent est le boa[85], le cordon ombilical de la Mère cosmique dont il existe un corpus d'images préhispaniques.



Image de la Mère cosmique au boa[86]

Lorsque l'on rapproche l'image de l'ours homme sauvage du carnaval de Prats de Mollo avec celle de la Mère cosmique au serpent de l'époque classique des Mayas, il est a priori difficile d'y voir un rapport.

Mais si je me mets à vivre ces images, alors la relation s'éclaire et au delà des cultures et des époques dissemblables, comme sont dissemblables la peau de cerf et la peau d'ours, je peux vivre ces images comme une plongée aux origines de l'espèce humaine, lorsque celle-ci n'était pas dissociée des animaux et prenait encore des formes diverses : cerf, ours, serpent, oiseau[87]… Or c'est justement cette origine indifférenciée à laquelle nous renvoie la conception du *way*.

[85] *Ochkan*, *hapay kan*, *kaba*… Les noms du boa sont nombreux et associés à différents mythes.
[86] Le corpus de la mère cosmique au boa – c'est moi qui lui donne ce nom – peut se « lire » sur Internet en consultant le site mayavase.com, à l'index *Snake lady*. Pour plus de détails sur l'analyse de cette image, voir Michel Boccara « Les apparitions de la vierge et des saints en pays maya yucatèque », 2004, p. 195-198.
[87] La figure de l'oiseau est associée au serpent dans l'image de l'oiseauserpent, *kukulkan*, auquel le boa cosmique renvoie également.

22 L’homme sauvage et le principe de métamorphose

« [Chez] les poètes avec une histoire (…) le ‘moi’ humain devient le ‘moi » du pays, du peuple, du continent donné, du siècle, du millénaire, de la voûte céleste… » (Maria Tsvetaïeva[88]). Le moi humain devient le cosmos tout entier, un ‘psycho-cosmos’.

Maria Tsvetaïeva retrouve ici l’essence même du *way*, celle d’un être en devenir, un être en métamorphose permanente.

Pour comprendre l’homme sauvage, pour comprendre et interpréter la vie des images, il nous faut inventer un autre langage, un langage métis entre poésie et science. L’homme sauvage, l’homme ours de Nunkini s’ouvre à l’univers

Il est homme cerf, homme ours, homme serpent

Il est homme palme, homme soskil, homme maïs

Il est homme cloche, homme vent, homme tonnerre…

Ces images sont les mêmes à Nunkini, et en Europe, au Moyen âge et aujourd’hui…



Perchten (Werfen, Autriche[89])

[88] Maria Tsvetaïeva, « Poètes avec une histoire et posète sans histoire », dans *Récits et essais, Œuvres*, tome 2, p. 606.

[89] Charles Fréger, *Wilder mann ou la figure de l’homme sauvage*, p. 25.



23 L’image et son double

Au terme de ce voyage en terre d’ours, il m’apparaît que Aby Warburg, dans sa quête de l’image et de ses significations en parvient pas à capter ce que j’appelerai « le double de l’image ». L’irruption de la magie dans sa vie, sa métamorphose en loup-garou qu’il n’a pas su mettre à distance, c’est-à-dire identifier comme une réalité psychique, l’empêche de percevoir toute la vie de l’image.

L’image reste pour lui une réalité divisée : il doit désamorcer la magie et ne lui accorder qu’un pouvoir esthétique, l’analyse ne doit plus toucher l’analyste mais laisser celui-ci à distance.

Il ne peut accepter, sans risquer de retomber dans la folie, de se laisser envahir par le pathos en abandonnant sa personnalité d’historien de l’art, et au delà du fétichisme disciplinaire, d’analyste et de scientifique. Il ne peut, comme Giordano Bruno, accepter « l’espace de la bête triomphante » comme un véritable espace magique où le metteur en scène, en ouvrant le rideau, accepte de se perdre pour se retrouver à la fin de la représentation. Et pourtant il reste fasciné par Giordano Bruno sans pour autant élucider complètement cette fascination.

Le double de l’image c’est donc, par delà la représentation, le vécu qui lui donna naissance, le rêve ou la vision dont l’image est « l’expression » mais qui demeurera toujours en deça du vécu mutique. Cependant, si comme l’écrit Fernand Deligny, toute image est par essence

mutique[90], il existe un second stade de l'image, qui ne peut, si on suit la tradition, que se produire un temps assez long après l'image mythique – on ne doit pas parler de ce qu'on a vu avant un certain temps, variable suivant les contextes - , c'est l'image sonore, c'est-à-dire, pour utliser une métaphore technologique, le 'cinéma parlant'.

Alors le son vient dans l'image, non plus comme un commentaire qui la brouille, mais comme une voix qui nous donne des nouvelles de l'inconnu.

L'entreprise finale d'Aby Warburg qui consiste à suspendre l'analyse pour laisser parler les images, et que celui-ci a nommé *Atlas de Mnémosyne*, du nom de la muse de la mémoire, va lui permettre de faire entrer vivants les fantômes du passé sans les exorciser par les mots du présent.

On ne sait pas où Aby Warburg serait allé s'il avait pu développer cette entreprise. Une crise cardiaque a suspendu l'expérience, nous laissant « pour l'éternité », la mémoire vivante des images[91].

« Parce qu'elles attestent la tension polaire inhérente à l'acte de création artistique – entre imagination identificatrice et raison distanciatrice – les images fournissent une ressource immense, et pourtant trop peu exploitée à ce jour, à qui veut comprendre les phases critiques d'un tel processus (…) À travers son matériel iconographique, *L'Atlas Mnémosyne* entend illustrer ce processus, que l'on pourrait définir comme la tentative d'assimiler psychiquement, à travers la représentation de la vie en mouvement, un certain nombre de valeurs expressives préexistantes.[92] »

À l'intérieur de ces images, Aby Warburg trouve cette « fureur orgiaque » qu'il a exprimé au moment de sa folie et qui se trouve transmutée dans des formes expressives qui transmettent la mémoire de « l'émotion intérieure la plus grande[93] ».

Il lui a manqué de vivre dans la peau du serpent pour vriament en rendre compte.

[90] « L'image propre est autiste, je veux dire qu'elle ne parle pas, l'image ne dit rien » , (Fernand Deligny, Propos recueillis par Serge Le Péron et Renaud Victor Texte paru dans *Les Cahiers du cinéma*, n°428 (Février 90).

[91] Mnémosyne a fait l'objet d'une publication récente mais, malheureusement, la petite taille des illustrations empêche de vraiment « lire » les planches (Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, 2012.

[92] « Introduction à *L'Atlas Mnémosyne* », dans *« Miroirs de faille »*, p. 140-41.

[93] Je donne la citation complète : « C'est dans les régions de la fureur orgiaque collective qu'il faut chercher la matrice qui imprime dans la mémoire les formes expressives de l'émotion intérieure la plus grande pour autant que celle-ci se laisse exprimer dans le langage des gestes. » (*idem*, p. 141).